

Ruralidade e pós-ruralidade: sedução, sedição e dissídio

Rurality and post-rurality: seduction, sedition and dissension

Luís Miguel Oliveira de Barros Cardoso

Resumo

O Cinema Português encontrou no conceito de ruralidade um dos eixos da sua produção, que atravessou o tempo e a ideologia, percorrendo matrizes culturais, vetores políticos e sociais, criando momentos de aproximação e de sedução, mas também, de sedição e dissídio, marcados pelas distintas visões de época, de autor e de contexto social, que deram origem a filmes que traduzem essa multiplicidade e antagonismo, desde a alvorada do Cinema em Portugal até às interpretações da pós-ruralidade da contemporaneidade.

Palavra-chave: Cinema português; ruralidade; pós-ruralidade; sedução; sedição; dissídio

Abstract

The Portuguese Cinema found within the concept of rurality one of the axes of its production, which crossed time and ideology, traveling cultural matrices, political and social vectors, creating moments of approach and seduction, but also, sedition and dissension, marked by distinct visions of time, author and social context that gave rise to films that reflect this multiplicity and antagonism, since the dawn of cinema in Portugal to the interpretation of the contemporary post-rurality.

Keywords: Portuguese cinema; rurality; post-rurality; seduction, sedition and dissension

Quando percorremos a diacronia do Cinema Português e perpassamos o cronótopo espaço-tempo, tal como o definiu Mikhail Bakhtine¹, a partir do estudo estético-literário que realizou sobre Fédor Dostoievsky, no qual consagrou a indissolubilidade desta relação, e postulou como marca estruturante e identitária do romancista russo a chamada polifonia, ou seja, a multiplicidade de vozes equipolentes, não podemos deixar de relacionar todos estes conceitos, alcançando uma premissa que irá percorrer esta reflexão.

O Cinema Português olhou a ruralidade como uma relação espaço-tempo, cristalizando no primeiro as correlatas diretrizes históricas, ideológicas e estéticas do segundo, originando visões segmentadas pelo zeitgeist e pela evolução dialética do nosso País, tendo sido iniciada por uma sedução matricial, que deu origem, em diferentes momentos posteriores, a uma conceção antagónica radicada na mais absoluta rejeição e

¹ Bakhtine, Mikhail. (2002), *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo, Annablume.

dissídio, fruto, afinal, de mudança de paradigmas traduzidos em evidente sedição. Em síntese, da ruralidade edénica passámos à sua ostracização, e subsequente refundação em pós-ruralidade, o que nos remete para uma certa visão polifónica.

Bénard da Costa, analisando a especificidade do Cinema Português, defendeu que a sua marca principal foi o retrato do próprio País, ou melhor, a captação do imaginário nacional, bem patente, aliás, no pensamento de que «menos paradoxalmente do que possa parecer, [...] o género dominante do cinema português é o próprio cinema português»², pelo que podemos desde já tentar encontrar dois momentos centrais na história do Cinema em Portugal. O primeiro momento, iniciado com os primeiros filmes de Aurélio da Paz dos Reis em 1896, e que terminaria nos anos cinquenta, é marcado pela «questão nacional», pela sucessão de comédias à portuguesa, pelas adaptações de textos literários, e de forma mais clara pela comédia dos anos trinta, pelos filmes históricos de quarenta e pelos melodramas dos anos cinquenta.

Podemos identificar um segundo período, iniciado pelo «cinema novo» dos anos sessenta, e que se prolonga até aos oitenta, durante o qual são claramente afastados os temas populares e o «filme de arte», sob o argumento de não refletirem o retrato social do País, acabando por transformar o cinema português num segmento limitado do «cinema de arte» europeu.

É precisamente a questão do retrato do país que leva os primeiros realizadores, na década de vinte, a procurarem na literatura portuguesa motivos que ilustrassem a nossa identidade, principalmente durante a época compreendida entre 1918 e 1924, tendo este trabalho resultado na apresentação de um país arcaico e rural, enraizado e estrangulado pela sua história, mas numa linha consentânea com outros exercícios similares da Europa, destacando-se a essência nacional, os traços culturais idiossincrásicos, na origem dos nacionalismos que começavam a surgir. No cinema mudo, os dramas regionalistas, revisitações históricas e adaptações literárias elegiam prioritariamente o mundo rural, os seus costumes e tradições, ressaltando uma leitura maniqueísta entre a cidade e o campo, que se viria a aprofundar nos anos trinta e quarenta. Neste contexto, encontramos uma preocupação com a regeneração da identidade nacional, uma

² «Um País, um género: Portugal no Cinema Português», documento da programação da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, Dezembro de 2007.

exaltação da nação, traduzida na conceção da paisagem cinemática, como objeto de representações sociais, interpretações de representações culturais, e correlações ideológicas e políticas. Nota-se uma tendência para a destacar o «filme tipicamente português», de forma mais clara nas duas primeiras décadas do século vinte, visando a revelação de uma psicologia específica portuguesa, com três grandes motivos cinematográficos: paisagens, monumentos e costumes populares, ou seja, uma descoberta do Portugal rural, num projeto de regeneração semelhante a outros países europeus, elogiando paisagens rurais de regiões do País. Esta representação do lugar foi determinante para a legitimação ideológica de uma cidadania nacional, que se centrou na documentação do mundo rural português, também espelhando as tendências anti-cosmopolitas, criando, como afirma Leal³:

«uma objetivação da cultura popular portuguesa, isso é (a) sua transformação num conjunto de aspetos, traços e objetos que, retirados do seu contexto inicial de produção – o localismo da vida camponesa – puderam funcionar como emblemas da identidade nacional», procurando-se no povo «a versão correta, autorizada e intemporal da essência da nação».

Em 1919, o filme *A Rosa do Adro*, de Georges Pallu, de inspiração literária, remete-nos para a paisagem entre Douro e Minho, as características do povo e da paisagem do Norte, que constituam arquétipos da ruralidade impoluta, com traços de um provincianismo arcaico, paradigmas da cultura de um povo, construções patrióticas do espaço e das gentes, memórias de uma iconografia nacionalista e indexada simbolicamente, com uma forte ideia de estabilidade fundacional, idílio rural, herança cultural e património identitário, em clara ativação de consciência coletiva.

Estamos assim numa fase de criação de comunidades imaginárias com representatividade nacional, um regresso à terra, à ruralidade, um espaço de sedução, que Rino Lupo retoma em 1921, com o filme *As Mulheres da Beira*, explorando as filmagens no exterior, os espaços serranos no interior do País, configurando a ruralidade como um renascimento, em clara oposição da vida na cidade, local de alienação e de vazio. É aqui que ressurge a alma nacional, integrada no espírito literário do pós-romantismo, na crescente afirmação do nacionalismo cultural português, que dá ênfase a uma visão pró-rural.

³ Leal, J. (2000). *Etnografias Portuguesas (1870/1970) – Cultura Popular e Identidade Nacional*, D. Quixote: Lisboa

Nesta época, mesmo a cidade de Lisboa é vista como um reflexo do País, pelo que é acima de tudo um conjunto de bairros que em tudo lembram as aldeias da província, criando um cinema português aparentemente citadino, mas no seu âmago, tipicamente rural. Esta dimensão não pode ser dissociada do contexto ideológico que envolve a produção nacional, principalmente com a criação do Fundo do Cinema Nacional, em 1948, que iria privilegiar as comédias populares, as reconstituições históricas e literárias, das quais *Camões*, de 1946, é o exemplo supremo. Com estas orientações deliberadas, o cinema português multiplica-se em filmes sobre o fado, a tauromaquia e as temáticas rurais, nomeadamente na década de cinquenta.

Não obstante, o regime nem sempre se reviu nas visões mais tipificadas da sociedade rural portuguesa. Em 1939, quando estreia *Aldeia da Roupa Branca*, de Chianca de Garcia, que seguia a linha inaugurada por *Maria Papoila*, de Leitão de Barros e que dera início aos chamados «filmes de saloios», notamos uma polarização evidente entre o rural e o urbano, entre o velho e o novo, sendo que no epílogo do filme, a personagem Chico regressa à sua aldeia, abandonando Lisboa. Na década de quarenta, as narrativas com folclore e saloios multiplicam-se, pois correspondiam ao gosto de uma pequena e média burguesia citadina que apreciava o género e não por clara orientação do Estado, pois possuía outras preferências, como podemos constatar pelas palavras de António Ferro, em 1947, ao apresentar a Lei de Proteção ao Cinema Nacional, que caracterizou as comédias como «filmes com indiscutível mas lamentável êxito», que indiciavam o que «há de mais inferior na nossa mentalidade», constituindo um «cancro do cinema nacional».⁴

Para o Estado Novo, a educação política do povo português passava por um projeto totalizante, criando um novo espírito regenerado pelo ideário nacional, com um discurso propagandístico, purificador da História, criador de uma cultura popular de origem nacional e etnográfica. Neste campo, a ruralidade constitui um dos mitos centrais do salazarismo⁵, pois Portugal era um país essencialmente rural, com uma ruralidade particular de onde surgiam as qualidades da raça e da identidade nacional. Salazar assume a terra como fonte de riqueza, exemplo para a ordem social e fonte de virtudes

⁴ Sobre esta questão, leia-se o excelente trabalho de Miguel Cipriano (2011), *O mistério das origens ou o cinema português no tempo da pós-ruralidade*, Escola Superior de Teatro e Cinema / CIAC

⁵ Cf. Rosas, Fernando, «O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo», *Análise Social*, Vol. XXXV (157), 2001, pp. 1031 – 1054, Universidade Nova de Lisboa

pátrias. Este discurso será aproveitado pela propaganda, de modo a criticar a industrialização, a técnica a urbanização e a proletarianização, definindo uma vocação rural da nação. De facto, a formação das massas torna-se essencial neste processo, educando-as moral e espiritualmente, com base numa cultura popular, nacional, ruralista, etnográfica e corporativa, concebida pela propaganda do regime, designadamente o Secretariado de Propaganda Nacional, criado em 1933, e que assumiria uma atuação sobre as artes plásticas, o cinema, a rádio, criando uma conciliação entre a modernidade e os valores da ruralidade, promovendo concursos, renovando a cultura popular, a etnografia e a história. Como afirmava António Ferro, o povo, o verdadeiro povo, «participava nesta recriação mítica de uma ruralidade essencial como quadro de vida, desse nacional-ruralismo corporativo que reinventava músicas, danças, “folclore”, hábitos, costumes, comportamentos, de acordo com o espírito de uma etnografia elaborada à sua medida⁶.

António Ferro mostrou-se muito crítico em relação aos chamados filmes regionais ou folclóricos, cuja ação se desenrolava em espaços rurais, e que frequentemente possuíam longas cenas de folclore e música regional, de carácter artificial. Estes filmes denotavam uma clara apologia da simplicidade da vida na aldeia, ainda que surjam de forma estilizada e idealizada, como *A Canção da Terra* (1938), de Brum do Canto, ou *Ala-Arriba* (1942) de Leitão de Barros. Outra faceta é a identificação do campo com como um repositório de valores e tradições do povo português, como acontece em *Gado Bravo* (1934), de António Lopes Ribeiro ou *As pupilas do Senhor Reitor* (1935), de Leitão de Barros.

Para o Estado Novo, o mundo rural conciliava a condição natural dos portugueses, as qualidades da natureza e das populações locais, tendo levado a iniciativas como o Concurso da Aldeia mais Portuguesa de Portugal (1938), ou o Museu de Arte Popular, inaugurado em 1948.

Nos filmes regionais ou folclóricos, apresenta-se a vila aldeã, a economia agrícola, a pesca, a pastorícia, a beleza natural, as tradições, as festas, ora marcados pelo documentário, ora pela ficção, mas sempre vistos como filmes «tipicamente

⁶ Idem, *ibidem*.

portugueses», que destacavam a cultura popular, sinónimo de ruralidade. Nos filmes «naturais», o meio ambiente alia-se a pescadores, pastores e camponeses, romarias e procissões, servindo mesmo como pano de fundo para uma guerra ideológica entre os valores rurais e os valores citadinos, elogiando-se a retidão moral na lezíria ribatejana em *Gado Bravo*, a simplicidade da vida rural na adaptação do romance homónimo de Júlio Dinis, *As Pupilas do Senhor Reitor*, e a população rural que simboliza todo o povo português.

Os filmes regionais estavam em consonância com o modelo de ruralidade preconizado pelo Estado Novo, tendo sublinhado o papel da natureza-mãe provedora do sustento da comunidade, delineando um paralelo com a missão do Estado.

Neste contexto, destacamos o nome de Jorge Brum do Canto, realizador de filmes emblemáticos como *Chaimite* (1953) ou *A Cruz de Ferro* (1969), que pretendeu contribuir para um estilo nacional, que integrasse as facetas do povo, conferindo primazia aos espaços rurais, à dimensão regionalista, aos valores tradicionais, de uma visão histórica monárquico-integralista. Quando Brum do Canto elege como temas centrais a terra e o povo, a história nacional, os valores como o catolicismo, o império ou o fado, perspectiva-se como um foco de interesse para o Estado Novo.⁷

O apelo da terra e do povo vai traduzir-se num fundo regionalista, em contextos muito específicos de natureza paisagística, profissional e rural. De 23 obras que realizou, onze possuem uma natureza regional. O ruralismo revela-se como uma forte tendência, sendo que o apelo da terra caracteriza quinze, constituindo uma das suas necessidades prioritárias.

Nos anos cinquenta, quando o Neo-Realismo italiano constituía a matriz referencial para um espírito militante e de resistência, o cinema português encontrava-se espartilhado pelas convenções do regime, e, assim, o Neo-Realismo apenas impregnava a literatura e as artes plásticas. Pelo contrário, o movimento italiano de Visconti, Fellini, Latuada, De

⁷ Vd. Torgal, L. R. (2000) (org.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, Lisboa, Círculo de Leitores.

Sica, Rossellini, e do ideólogo Zavattini, é extraordinariamente dinâmico, reposicionando a Sétima Arte face à realidade. Como afirmou Fellini:

«O Neo-Realismo é para mim uma forma de olhar a realidade sem qualquer preconceito, sem que intervenham condicionalismos – colocando-me diante dela sem ideias preconcebidas, olhando-a com honestidade -, seja qual for a realidade, não só a social, mas também a espiritual, a metafísica, tudo o que existe no interior do homem...quando conto a história de certas pessoas, tento sempre mostrar qualquer coisa de verdadeiro».

E surgem vários filmes sobre o mundo rural italiano, de agricultores e pescadores, como *A Terra Trema*, de Visconti, ou *Arroz Amargo*, de De Santis.

Em Portugal, em 1952, estreia em Lisboa o filme *Saltilibancos*, de Manuel Guimarães, logo elogiado por Alves Redol, Cardoso Pires, Piteira Santos, Fernando Namora ou Luís Francisco Rebelo. No mesmo ano, com a colaboração de Alves Redol, realiza *Nazaré*, para completar o tríptico de vaga inspiração neo-realista com *Vidas Sem Rumo*, também escrito com o apoio do neo-realista Alves Redol, e que tem inúmeros problemas de produção: sérias restrições financeiras, e intervenção da Censura que terá cortado perto de 80% do filme, terminando esta via dolorosa na estreia, em 1956. A ruralidade lida pela corrente neo-realista transmite aos filmes a dicotomia opressor-oprimido, a centralidade dos motivos sociais e económicos, a representatividade das personagens, a mensagem pedagógica dirigida aos oprimidos, mas sempre de forma muito velada.

Nos anos sessenta, o «cinema novo» de Cunha Telles e da Fundação Gulbenkian, repensa os caminhos da sétima arte e afasta-se dos padrões estereotipados que a ruralidade permitiu nas décadas anteriores. São agora os tempos de *Verdes Anos* (Paulo Rocha, 1963) e de *Belarmino* (Fernando Lopes, 1964), com o retrato dos que a cidade marginalizou, a cidade que aprisiona, que faz despertar os conflitos sociais, que levam a câmara para a rua, para a multidão sem rosto, mas que não conseguem captar a atenção do público nacional, principalmente pelos seus exercícios mais ou menos metafóricos sobre a sociedade contemporânea, muito longe da denúncia clara da ideologia ou da segregação social. São os olhares sobre uma cidade de claustrofobia, opressão, marginalização, coercividade, que obriga os seus habitantes a uma vida de fuga, de agonia diária, de existência errática e humilhada.

As orientações cinematográficas do Estado viriam a mudar com revolução de 1974 e com a suspensão do financiamento do Instituto Português do Cinema, conjugadas com o abandono de uma conceção mais artística do cinema, de um cinema de autor, favorecendo a ideologia e a militância, documentário das transformações do PREC, com marcas narrativas do cinema direto, fazendo com que a prioridade fosse agora a verdade do contemporâneo, o verdadeiro país e o verdadeiro povo, que o Estado Novo havia transformado em episódios folclóricos. A ruralidade era agora redefinida em sedição absoluta, com episódios de rutura, evidências ideologicamente motivadas do trabalho dos agricultores, dos operários, da reforma agrária, das cooperativas, e das ocupações de propriedades.

Em simultâneo, a ruralidade era redescoberta em nova perspetiva de sedução por cineastas que procuram reinventar o documentário e a etnografia, como António Reis no seu filme *Trás-os-Montes* (1976) e Margarida Cordeiro em *Ana* (1982), recuperando a visão ancestral de um país rural, evidenciando, por exemplo, como as populações transmontanas souberam guardar as tradições, a cultura popular, a identidade mais pura. *Trás-os-Montes* iria tornar-se uma «arca de tradições», para citar J. Pais de Brito, enquanto o Alentejo seria filmado como uma visão profética do futuro nacional, com a demonstração das virtudes da reforma agrária, da organização de cooperativas, com um recorte historiográfico, como acontece em *Torre Bela*, de Thomas Harlan (1976), em que os camponeses são exemplos da revolução nacional e, ao mesmo tempo, as personagens de um momento político localizado.

Concluimos, assim, que a época do PREC constituiu um ponto de focalização na ruralidade, quer perspetivando o futuro, quer comparando com o passado, plenamente estruturado por uma conceção ideológica, não conferindo integralmente a primazia ao presente, como poderíamos supor, ainda que tenha existido uma «relação quase excessiva com o presente», como afirma Augusto Seabra⁸, patente pelo esbatimento da linguagem entre cinema e televisão.

Nos anos oitenta, surgem grandes êxitos de bilheteira, com a ascensão dos modelos inspirados no cinema *mainstream* norte-americano, que são caracterizados pela sua

⁸ Seabra, A.M., «La scène de l'histoire», p. 9

individualidade, diferenciação entre si, revitalizando o cinema português e a chamada «escola portuguesa». Filmes como *Kilas, o Mau da Fita*, de Fonseca e Costa (1981) atinge 120.000 espectadores, *O Lugar do Morto*, de António Pedro Vasconcelos (1984) tem 270.000 entradas, ou *O Crime do Padre Amaro*, de Carlos Coelho da Silva (2005) ultrapassa as 380.000 pessoas.

Nesta década, o mundo rural encontra-se afastado dos interesses dos realizadores portugueses, com pouquíssimas exceções, como é o caso de um filme de Luís Filipe Rocha, adaptado do romance homónimo de Manuel da Fonseca, e que desenha um retrato do Alentejo nos anos 30. Trata-se de *Cerromaior*, um filme que Luís Filipe Rocha transforma numa valorização do eixo temporal, sendo que o espectador desenvolve uma consciência de circularidade, pois nada evolui, e ao mesmo tempo, uma consciência de finitude inexorável, pois a fuga é impossível, a não ser pela morte. As condições sociais e económicas do Alentejo cruzam-se com tensões e limitações familiares e éticas, insolúveis, provocando uma reação de raiva surda, que vai corroendo as personagens, e que transforma uma anterior visão idílica da ruralidade, eivada de sedução, em espaço do interdito e do silêncio, de clausura e de revolta interior.

Mas esta reinvenção do cinema português é igualmente um momento de fratura e de dissídio. É neste tempo que a identidade nacional face à adesão à Comunidade Europeia desencadeia inúmeros debates. Tendo o cinema sido responsável pelos olhares do passado e para o passado, agora vê-se no dilema da contemporaneidade, com estados de espírito divididos entre incerteza do futuro e as inquietações do presente. A ruralidade que no passado assegurava uma identidade, é agora substituída por temáticas de dúvida e desilusão, sendo a cinematografia nacional um exercício de psicanálise sobre a nacionalidade, com leituras díspares e conflituosas, desde o exílio, a saudade ou o desenraizamento, patentes em *Um Adeus Português*, de João Botelho (1985), *Matar Saudades*, de Fernando Lopes (1987) ou *Recordações da Casa Amarela*, de João César Monteiro (1989). Com esta geração, cumpre-se o dissídio relativamente à temática da ruralidade, que fica obscurecida nestas deambulações sobre o sentido do presente, reconfigurando o imaginário do país, e fazendo esquecer o contributo que o universo temático-referencial do mundo rural já havia dado para a (re)fundação do debate sobre a nacionalidade e o seu rumo. Portugal, sopesando a sua história, considerando a recente Revolução de Abril, contemplando o futuro na União Europeia, tem cada vez mais

difficuldade em «identificar o Portugal rural contemporâneo» e os «territórios da urbanização recentes», para citar Álvaro Domingues⁹.

Nos anos noventa, Teresa Villaverde, João Canijo, João Pedro Rodrigues, Sérgio Tréfaut ou Pedro Costa olham para a marginalidade, o desemprego, a toxicodependência ou a imigração ilegal, descendo até à mais profunda essência do país, e simultaneamente, afastando-se do debate sobre a «portugalidade», a identidade e nossa definição identitária, tal como tinha sido feito anteriormente. Este cinema destaca a realidade presente, a contemporaneidade mais impregnada na pele diária, questionando, no fundo, quem são os portugueses de hoje, qual é a sua identidade cultural, quais são os seus problemas, numa aproximação dolorosa à realidade de outros países, ou nas palavras de Paulo Filipe Monteiro, estes filmes portugueses integravam Portugal num tempo globalizado onde as fronteiras já não são relevantes, e onde o país se pode partilhar em toda a parte e ao mesmo tempo¹⁰.

Em síntese, os anos noventa revelaram um dissídio fundamental: o cinema português que tanto procurara o país, não o filmara, na verdade, pois apenas se perdeu em construções históricas ou reflexões existencialistas, o que acabou por redundar num cinema excessivo sobre Portugal, mas não sobre o Portugal real, ou para utilizar a expressão de Paulo Filipe Monteiro, «Trop de pays, pas de pays»¹¹.

Face à dificuldade em filmar o Portugal rural contemporâneo, pelas crescentes tensões entre o presente, o passado e o futuro, o dissídio com esta temática parecia perpetuar-se sem fim. Contudo, em 2008, Miguel Gomes filma *Aquele Querido Mês de Agosto*, que consegue um novo entendimento com esta dimensão de pós-ruralidade¹², apesar dos constrangimentos na fase de produção, que, por cortes de financiamento, levaram inicialmente o realizador a abandonar o argumento e a centrar a sua atenção nas festas de verão na zona de Arganil. Contudo, o cineasta redefiniu o seu trabalho e construiu um novo momento de sedução face à ruralidade. Por oposição a *Ato da Primavera*, de Manoel de Oliveira, que retrata os hábitos rurais de 1956, Miguel Gomes não procura as

⁹ Costa, Pedro Campos, Domingues, Álvaro et alii, (2009) *Duas Linhas*, Ed. Costa/Louro, Pedro Campos.

¹⁰ Monteiro, Paulo Filipe, «O fardo de uma nação», p. 67 – 69.

¹¹ Monteiro, Paulo Filipe, «Trop de pays, pas de pays (à propôs du cinéma portugais)», p. 107.

¹² Cf. Silva, Luís, no artigo «Contributo para o estudo da pós-ruralidade em Portugal» in www.fcsh.unl.pt/revistas/arquivos-da-amemória/ArtPDF/02_Luis_Silva.pdf

marcas de uma cultura rural no espaço onde já não predomina, deixando para trás a antinomia entre a cidade e o campo, que marcara os anos 30 e 40.

O filme de Miguel Gomes estabelece uma peculiar relação entre o documentário e a ficção, centrando o seu olhar no mês de Agosto, quando Portugal se transfigura em espaço de regresso, de peregrinação, dando nova vida ao universo rural, do interior despovoado e desfigurado pelo esquecimento, que ganha vida com um imaginário coletivo, representando uma das importantes atualizações do imaginário do mundo rural português do pós-25 de Abril¹³.

Começando por ser um documentário, cedo dá origem a uma ficção, com a dicotomia espaço rural – espaço urbano sempre presente, onde o espaço local representa todo o interior, desertificado e envelhecido, atingindo uma dimensão mais universal, mas esbatendo a visão tradicional do cinema português que criou uma fronteira maciça entre as culturas popular e urbana. Com uma câmara documental, o realizador filma exatamente o que vê, as pessoas reais, os espaços reais, legitimando a cultura popular, recuperando frequentemente a memória de Rossellini, na forma como integra várias procissões na narrativa, retratando a emigração, as gentes, a cultura, o cronótopo espaço-tempo, cruzando documentário e ficção, dando origem quase a um terceiro tipo de registo, com fronteiras fluidas e sem pontos de entrada e de saída totalmente definidos, desenvolvendo uma verosimilhança notável, que quase leva o espetador a esquecer que se encontra perante uma realidade encenada, tal o registo documental. Mas como bem nota Manuela Pena Fria:

«Enquanto perspectiva [...], o Documentarismo une a diversidade de registos cinematográficos, destaca a contiguidade entre ficção e documentário, abala a autonomia de género, valoriza a realização cinematográfica – podemos acrescentar, que enriquece a experiência do espetador – e tem como pressuposto que a componente documental que se encontra na ficção não é tão pouca. O Documentarismo tem em conta a ligação ao nosso mundo»¹⁴.

Do olhar documental inicial passamos à diegese ficcional, dominada por um amor entre adolescentes, mais propriamente entre dois primos, o que acarreta o estigma do incesto e da reprovação social, a ameaça permanente de um desfecho infeliz, que vem a suceder

¹³ Baptista, Tiago, *A invenção do Cinema Português*, Tinta-da-China, Lisboa, 2008, p. 218.

¹⁴ Penafria, Manuela, *O Documentarismo do Cinema – Uma reflexão sobre o filme documentário*. Tese de Doutoramento – Departamento de Comunicação e Artes da Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2005, p. 3.

pela emigração do jovem Helder e abandono de Tânia, para que, fechando-se o círculo, Arganil regresse ao início com as suas rotinas, passado que está o Verão e a festividade. A ruralidade revisitada remete-nos para uma aproximação clara ao «cinéma vérité» de Jean Rouch e Edgar Morin, embora sem uma contaminação dos objetos filmados, com incursão premeditada pela música popular, poesia popular, personagens populares, a religiosidade popular, os incêndios, um jornal local (A Comarca de Arganil), a rádio local desta aldeia perdida da Beira, um imigrante holandês que se fixou em Arganil, mas prescindindo de artificialismos e procurando alternativas cinematográficas, que nos fazem lembrar o manifesto Dogma 95, criado pelos realizadores Lars Von Trier e Thomas Vinterberg, que defende um cinema mais realista, menos comercial, com o primado de filmagens exteriores.

Aquele Querido Mês de Agosto, enquanto recuperação da temática da ruralidade, confere-lhe um novo enquadramento de género, entre o documentário a ficção, descobre os traços do rural contemporâneo, marcado pela emigração, pela queda da demografia, num espaço-tempo fugaz entre a realidade e a criação imagética, em que um local designado acaba por designar e convocar todos os outros locais que universalmente representa.

Para finalizarmos, diremos que o Cinema Português estabeleceu com o mundo rural, desde a sua aurora, uma relação de forte sedução, motivada por condicionalismos de época, designadamente políticos e ideológicos, evidenciada não só nas décadas do cinema mudo, mas principalmente com a visão propagandística do Estado Novo. Com sucessivos episódios de rutura, a cinematografia portuguesa viria a instituir vários momentos de dissídio explícito com a ruralidade, e até mesmo de forte sedição, condicionada por mudanças sociais e de valores, mas também de redefinição de paradigmas estéticos.

Recentemente, os olhares que redescobrem o mundo rural, em dimensão de pós-ruralidade, voltam a questionar a conexão entre os registos documental e ficcional, renovando a busca da identidade nacional, pela observação sem artificialismos, convocando o nosso diálogo com o real, com a objetividade e a subjetividade, e correspondendo a uma das características centrais do cinema que Edgar Morin sintetizou com as seguintes palavras:

«Quando o cinema, ao abrir amplamente os braços aos sonho e à vigília, se diferenciou do cinematógrafo, veio fomentar, no seio dessa mesma rutura e dessa mesma oposição, um campo de estranhas complementaridades, de incessantes mutações, e irresistíveis reversibilidades: os rostos tornaram-se paisagens, as paisagens, rostos, os objetos sobrecarregaram-se de alma, a música deu corpo às coisas. O espectador foi levado a navegar num oceano infinito, submetido aos ventos contrários e variáveis que, para o fazerem aderir afetivamente à sua visão, o aspiram para o ecrã e, para restabelecerem a distância objetiva, dele o afastam. Nessas transmutações e turbilhões, em que sonho e realidade, renascendo um do outro, se encadeiam, reside a especificidade do cinema, cuja estranha essência tão ardentemente se procura: essência essa que é precisamente uma não-essência, ou seja, o movimento dialético».

Bibliografia

BAKHTINE, Mikhail. (2002), *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo, Annablume.

BAPTISTA, Tiago. (2008), *A invenção do Cinema Português*, Tinta-da-China, Lisboa.

CIPRIANO, Miguel. (2011), *O mistério das origens ou o cinema português no tempo da pós-ruralidade*, Escola Superior de Teatro e Cinema / CIAC

COSTA, Pedro Campos, Domingues, Álvaro et alii. (2009), *Duas Linhas*, Ed. Costa/Louro, Pedro Campos.

LEAL, J. (2000). *Etnografias Portuguesas (1870/1970) – Cultura Popular e Identidade Nacional*, D. Quixote: Lisboa.

MONTEIRO, Paulo Filipe. (2004), "O Fardo de Uma Nação." *Portugal: Um Retrato Cinematográfico*. Lisboa, Número - Arte e Cultura

MONTEIRO, Paulo Filipe. (2006), "Trop de pays (à propos du cinema portugais)." *L'Art du Cinéma*, 50-51-52.

PENAFRIA, Manuela. (2005), *O Documentarismo do Cinema – Uma reflexão sobre o filme documentário*. Tese de Doutoramento – Departamento de Comunicação e Artes da Universidade da Beira Interior, Covilhã.

ROSAS, Fernando, (2001) «O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo», *Análise Social*, Vol. XXXV, Universidade Nova de Lisboa.

SEABRA, Augusto M. (1989), "La scène de l'histoire", *Revue Belge de Cinéma*, 26.

SILVA, Luís, «Contributo para o estudo da pós-ruralidade em Portugal» in www.fcsh.unl.pt/revistas/arquivos-da-amemória/ArtPDF/02_Luis_Silva.pdf.

TORGAL, L. R. (2000) (org.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, Lisboa, Círculo de Leitores.

Notas sobre o autor:

Luís Miguel Oliveira de Barros Cardoso

lmcardoso@esep.pt

Instituto Politécnico de Portalegre

Escola Superior de Educação

C3i

Professor Adjunto da Área Científica de Línguas e Literaturas Portuguesa